

*»... die sorgsame Schärfung der Sinne«.  
Kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder*

Die Einrichtung öffentlicher Museen und die Erfindung von Eisenbahn und Fotografie sorgten im 19. Jahrhundert für einen tiefgreifenden Wandel kunsthistorischen Forschens, Lehrens und Publizierens. Kunstgeschichtliche Handbücher, Künstlermonografien, Reiseführer und kritische Galeriekataloge beruhten mehr und mehr auf einer gründlichen Autopsie der Werke und liefern damit Indizien für das sich verfeinernde Instrumentarium, für die Schulung des kunsthistorischen Blicks am Kunstwerk selbst. Mit der zunehmenden Kenntnis der Originale aber wuchs – scheinbar paradox – das Bedürfnis nach medialer Vermittlung von Kunst, nach einer kunsthistorischen Bestandsaufnahme in Reproduktionen, die dem Forscher als konserviertes Gedächtnis jederzeit zur Verfügung stehen und in kunsthistorischen Veröffentlichungen für unmittelbare Anschauung sorgen würden. Tatsächlich nahm nach der Erfindung der Fotografie die Verbreitung von Kunstreproduktionen rasant zu, was nicht nur einem breiten Publikum die Rezeption des gesprochenen oder geschriebenen Wortes erleichterte, sondern auch den wissenschaftlichen Diskurs unterstützte und forcierte. Der enge Konnex der Fotografie zur Etablierung der Kunstgeschichte und die medialen Transformationsprozesse vom mit eigenen Augen gesehenen Original bis hin zum beschriebenen, gezeichneten, gestochenen, fotografierten und/oder gedruckten Kunstwerk lässt sich an der Entwicklung kunsthistorischen Publizierens in Berlin beispielhaft verfolgen: von der zeichnerischen Aneignung der Kunstmonumente bei Franz Kugler zur Faszination durch die Fotografie und deren frühe Einbeziehung in Publikationen bei Herman Grimm, von der Produktion von Faksimilewerken bis hin zu den in Massenaufgaben hergestellten Bildbänden, in denen Wilhelm Pinder sich wortmächtige Dialoge mit Fotografien und Fotografen lieferte. Auf Pinders Publikationen als entfaltete kunsthistorische Praxis liegt der Schwerpunkt des folgenden Beitrags.

I.

Weit langsamer noch als der Kunstforscher zum Original fand das Bild den Weg ins Buch. Zwar erwies sich etwa Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) bereits 1822 in seiner Monografie

---

Dies ist ein stark gekürzter und überarbeiteter Ausschnitt aus einer Publikation, die sich der Geschichte des ›Apparats‹ des Kunsthistorischen Seminars der Berliner Universität widmet (Peters 2010).

»Ueber Hubert und Johann van Eyck« als vielgereister, urteilssicherer »Kunstkenner«, doch musste man seinen Analysen glauben, ohne sie ad hoc am Bild überprüfen zu können. Während Waagen jedoch seinem gebildeten Publikum durch Hinweise auf Reproduktionen eigene, weiterführende Studien ermöglichte, nannte Heinrich Gustav Hotho (1802–1873) diese in erster Linie als Referenz: Am heimischen Schreibtisch sitzend, war er bei seinen Untersuchungen weitgehend auf Stiche und zeitgenössische Lithografien, mithin auf die eher spärlichen und zufälligen Produkte der Kunstverlage angewiesen und musste in seinen Schriften immer wieder einräumen, bestimmte Werke gar nicht oder »leider nur vor längerer Zeit« gesehen zu haben und ein Urteil über sie »ohne erneute Anschauung« nicht wagen zu wollen.<sup>1</sup> Litten Hothos Forschungen unter dem Dilemma einer reproduktionsarmen Zeit, die ihn – solange er ohne Kontakt zum Original blieb – abhängig von den selektiv-interpretierenden Darstellungen der Reproduzenten und von kaum überprüfbaren Quellen machte, so bemühte sich Franz Kugler (1808–1858) nicht nur in seinen Untersuchungen, sondern auch in seinen Publikationen über das Wort hinaus schon früh um Anschauung. In enger Verbindung zu dem 1842 von ihm herausgegebenen »Handbuch der Kunstgeschichte« erschienen ab 1845 der »Kupferstich-Atlas der Kunstgeschichte« und – zwischen 1851 und 1856 – die »Denkmäler der Kunst« als großformatige, separat zu benutzende Tafelbände. Die unmittelbare Verbindung von geschriebenem Wort und beschriebenem Bild blieb jedoch – auch für Kugler – ein Desiderat, das ihn selbst experimentieren ließ: Er illustrierte seine 1853 erschienenen »Kleine[n] Schriften und Studien zur Kunstgeschichte« mit annähernd 500 (!) eigenen in den 1820er und 1830er Jahren angefertigten Reiseskizzen, indem er, da es damals noch kein geeignetes Reproduktionsverfahren für solche Massen in den Text gedruckter Abbildungen gab, selbst die Bilder zur »chalkotypischen« Vervielfältigung mühselig auf die Platte radierte (Abb. 1).<sup>2</sup> 1859, als die Fotografie sich inzwischen mit den tradierten manuellen Druckverfahren zu Fotolithografie und Fotoxylografie verbunden hatte,<sup>3</sup> erschien Kuglers »Geschichte der Baukunst« mit in den Text eingefügten Holzstichen. Auf diese Weise etablierte sich allmählich, gleichermaßen dem fachinternen Wissensaustausch wie der »Popularisierung« von Kunst dienend, das (reproduzierte) Bild im öffentlichen Diskurs über Kunst.

Weder die Bilderatlanten mit ihren Kupferstichen noch die Holzstichillustrationen konnten jedoch den wachsenden Authentizitätsansprüchen empirischer Kunstforscher genügen. Mit dem Erscheinen erster fotografischer »Denkmälerwerke« nämlich, wie jenem von Johann Franz Michiels über den Kölner Dom 1853 oder von Hermann Emden über den Mainzer Dom 1858, die von Franz Kugler, Friedrich Eggers und Karl Schnaase wohlwollend rezensiert wurden, begann sich der Blick auf die Kunst zu verändern. In der Fotografie entdeckten Kunsthistoriker – jenseits ihrer Funktion als Reproduktionsverfahren – ein autonomes dokumentarisches Forschungsinstrument, das ihnen »die Vortheile des ungestörten Versenkens in den Gegenstand

1 Hotho 1842, S. 256–257 (37. Vorlesung über Michael Wohlgemuth [sic]).

2 Vgl. Kugler 1853, S. V–VI. – Die 1851 von Heinrich Heims in Berlin erfundene Chalkotypie war ein der Radierung verwandtes Hochätzverfahren auf Kupfer, das zusammen mit dem Text im Buchdruck gedruckt werden konnte, sich jedoch gegenüber der 1850 von Firmin Gillot erfundenen Zinkätzung nicht durchsetzen konnte.

3 Die Fotolithografie wurde 1855 von Alphonse Louis Poitevin in Frankreich entwickelt, die Fotoxylografie etwa zeitgleich in England. – Zur Entwicklung der Reproduktionstechniken: Heidtmann 1984; Peters 2007a.

Eine so wichtiges Denkmal der Bamberger Dom für die deutsche Architektorgeschichte ist, ebenso wichtig sind die in ihm enthaltenen Denkmäler für die Geschichte der deutschen Bildhauerei. Unter diesen sind zunächst



Von Georgenchor.

die zur Ausstattung seiner Architektur verwendeten Bildwerke in Betracht zu ziehen. Sie zerfallen in zwei stylistisch verschiedene Classen, welche den beiden Stylverschiedenheiten in der Architektur des Gebäudes zu entsprechen scheinen.

Zu der ersten Classen, d. h. zu den ältesten Sculpturen, gehört ein Theil derjenigen, welche sich an dem heiligen Chöre (dem Georgenchore) befinden. Hier wird, im Innern der Kirche, der Chor von den neben ihm hinlaufenden Seitenschiffen durch Brüstungswände abgesondert, welche an ihren Aussen, nach den Seitenschiffen zugekehrten Seiten mit Arkadennischen von zierlichem spätromantischem Style geschmückt sind. In diesen Nischen befinden sich Reliefdarstellungen: auf der einen Seite die Verkündigung und die zwölf Apostel, auf der andern der Erzengel Michael auf dem Drachen und die zwölf Propheten. Im Styl dieser Arbeiten lässt sich das byzantinische Element, wie dasselbe sich im Laufe des zwölften Jahrhunderts ausgebildet hatte, nicht verkennen; die Behandlung ist überall noch herb und streng, die Bewegung zwischen verschoben, die Körperhaltung gelegentlich an jene Dickblättrigkeit byzantinischer Werke der genannten Zeit erinnernd. Dabei fehlt es aber im Allgemeinen nicht an Ernst, Würde und Kraft, im Einzelnen nicht an glücklichen, selbst bedeutenden Motiven, besonders in der Anordnung des Faltenwurfes. Vorzüglich beachtenswerth sind die beiden Reliefs der Verkündigung und des Erzengels, beide durch ein

Der Erzengel aus der Verkündigung

eigenenthümliches Pathos, bei jenem in feierlicher Ruhe, bei diesem in energischem Schwunge, ausgezeichnet. Einzelne flatternde Gewanddecken (besonders bei der Darstellung des Erzengels) kommen in ganz gleicher Weise häufig in Handschriftbildern vom Ende des zwölften Jahrhunderts vor. — In demselben Style ist sodann ein Relief gearbeitet, welches sich im Halbrund des einen der beiden Portale auf der Ostseite des Domes (nämlich von der Apside) befindet. In demselben sind dargestellt: ein Bischof, St. Georg, St. Petrus, Maria mit dem Kinde, Kaiser Heinrich und Kunigunde, ein Geistlicher. Heinrich und Kunigunde tragen bereits Heiligenscheine. Da nun ihre Heiligsprechung erst im Jahr 1146 erfolgte<sup>1)</sup>, so kann auch das Relief erst nach dieser Zeit gefertigt sein. Und da, allem Aeusseren Anschein nach, dies Relief und ebenso die Reliefs an den Brüstungswänden des Chores mit den Architekturtheilen, zu welchen sie gehören, gleichzeitig sind, so dürfte auch hieraus ein Beweis für das nicht frühere Alter der letzteren zu entnehmen sein.

Reichen Sculpturschmuck hat ferner, wie bereits angedeutet, das grosse

<sup>1)</sup> Pfister, Geschichte der Deutschen II, S. 117.

1 Georgenchor im Bamberger Dom. Chalkotypie, links unten signiert: »Zeichn.[ung] v.[om] J.[ahre] 1827. F.[ranz] K.[ugler]«. Aus: Kugler, Franz: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853.

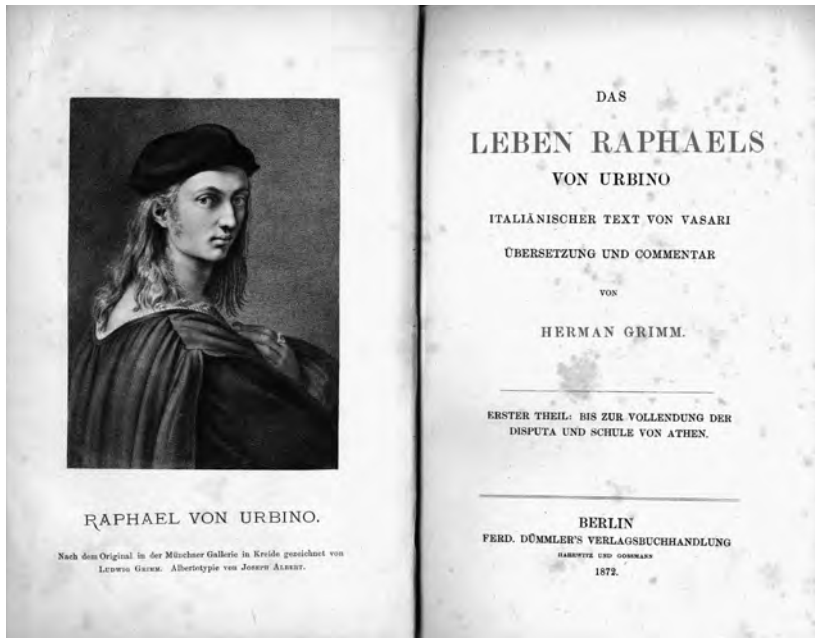
und der völlig bequemen Vergleichung des Einen mit dem Andern« bot,<sup>4</sup> in einer Authentizität, die sie als »Autographon« der Kunstwerke selbst erlebten.<sup>5</sup> Durch Kunsthistoriker wie Waagen und Hotho, die seit 1860 Fotografien den Zugang zu den Berliner Kunstsammlungen ermöglichten, wuchs der allgemein verfügbare Bilderfundus rasch an. Fotografische Galeriewerke, mit denen seit Mitte der 1860er Jahre spezialisierte, international agierende Verlage wie die Fratelli Alinari, Adolphe Braun, die Photographische Gesellschaft oder Franz Hanfstaengl die Bestände zahlreicher europäischer Sammlungen systematisch reproduzierten, lieferten jenes Anschauungsmaterial, das das kunsthistorische Forschen, Lehren und Publizieren paradigmatisch verändern sollte.

4 Kugler 1858, S. 194; weitere Rezensionen von Karl Schnaase und August von Eye.

5 Eggers 1853.



2 Raffael, Disputa/Schule von Athen/Parnass. Fotografien nach Stichen. Aus: Grimm, Herman: Über Künstler und Kunstwerke 2 (1867).



3 Raffael, »Selbstporträt«. Lichtdruck nach Handzeichnung nach Originalgemälde. Frontispiz zu: Grimm, Herman: Das Leben Raphaels von Urbino. Berlin 1872.

Das deutete sich bereits an, als nach einem Bericht über die von Prinz Albert in England initiierten fotografischen Kampagnen zur Dokumentation der Werke Raffaels 1863 Herman Grimm (1828–1901) vehement die Einrichtung »einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material« als verbindliche Basis kunsthistorischen Forschens und Publizierens forderte.<sup>6</sup> In der eigens gegründeten Zeitschrift »Über Künstler und Kunstwerke« demonstrierte er die praktische Einbeziehung von Fotografien in den wissenschaftlichen Diskurs und die sich damit eröffnenden Möglichkeiten vergleichenden Sehens, indem er der Zeitschrift vereinzelt Fotografien – eingeklebte Originale – beifügte, die er zum direkten Vergleich neben- oder übereinander montierte (Abb. 2).<sup>7</sup> Hier wurden bereits Sehmechanismen eingeübt, die sich dreißig Jahre später in der parallelen Projektion von Lichtbildern in der kunstwissenschaftlichen Lehre fest etablieren sollten. Dass fotografische Reproduktionen in kunsthistorischen Publikationen die Kunsturteile – wie Grimm dies ausdrücklich intendiert hatte – unmittelbar überprüfbar machten, bekam er selbst allerdings schmerzhaft zu spüren, als er seiner Raffael-Monografie von 1872 einen Lichtdruck mit dem Porträt von Bindo Altoviti als vermeintliches Selbstporträt Raffaels voranstellte (Abb. 3) und daraufhin die spöttische

6 Grimm 1865, Inhaltsverzeichnis.

7 Vgl. die auf einer Doppelseite nebeneinander gestellten Abbildungen der »Strahower Madonna« aus Prag und einer Kopie aus Lyon (Grimm 1865, Tafel III + IV, vor S. 171), ferner Tafel IV im 2. Jahrgang der Zeitschrift, auf der Fotografien der Disputa, der Schule von Athen und des Parnass – jeweils in der Größe von 6 x 8 cm – einen Beitrag Heinrich Brunn über »Die Composition der Wandgemälde Raphael's im Vatican« veranschaulichen.



Kritik Anton Springers zu ertragen hatte.<sup>8</sup> Letztlich aber war dies Auftakt und Teil der – durch die Fotografie forcierten – äußerst fruchtbaren, wenn auch streitbar geführten Zuschreibungsdebatten, die den kunsthistorischen Diskurs des 19. Jahrhunderts dominierten.

## II.

Um 1900 reflektierten auch die Publikationen, die unter den verschiedenen Professoren für den kunsthistorischen »Apparat« der Berliner Universität beschafft wurden, die wachsende Orientierung am Bild, am Kunstwerk selbst. So abonnierte Herman Grimm einige Jahre lang die von Charles Amand-Durand in Paris herausgegebenen Heliogravuren nach älteren Kupferstichen von Dürer, Rembrandt und Marcantonio Raimondi und kaufte umfangreiche, in Lieferungen etwa als Lichtdrucke nach den Handzeichnungen Dürers und Rembrandts bei der Reichsdruckerei in Berlin erscheinende Faksimile-Reproduktionswerke.<sup>9</sup> Unter Heinrich Wölfflin (1864–1945) und Adolph Goldschmidt (1863–1944), die 1901 bzw. 1912 nach Berlin kamen, änderte sich die Anschaffungspolitik für den kunsthistorischen Apparat zunächst kaum. Zwar standen nach der Einführung der Diaprojektion durch Grimm um 1891 Herstellung und Ankauf von Lichtbildern im Vordergrund, doch bedurften auch Dias der Bildvorlagen, nach denen sie zumindest anfangs produziert wurden. Von den 10.000 Mark Extraordinarium, die Wölfflin bei seiner Berufung erhielt, wurden abermals großformatige Abbildungswerke erworben, wie die von August Schmarsow und Adolf Bayersdorfer seit 1895 herausgegebenen Lichtdruckmappen der »Kunsthistorische[n] Gesellschaft für photographische Publikationen«, das seit 1897 erscheinende Rembrandt-Werk Wilhelm Bodes mit ca. 500 Heliogravuren in acht Bänden, die von Friedrich Lippmann zwischen 1888 und 1892 bei Amsler & Ruthardt herausgegebenen »Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn« in 200 Lichtdrucktafeln, die zwischen 1892 und 1901 bei der Photographischen Union verlegten vier Foliobände mit 140 Heliogravure-Tafeln zum Werk Arnold Böcklins sowie der von Franz von Reber und Adolf Bayersdorfer seit 1889 in zahlreichen Lieferungen herausgegebene »Klassische Bilderschatz« und der »Klassische Skulpturenschatz«, jeweils umfangreiche, kanonische Sammlungen (billiger) Autotypien

---

8 Dass Fotografien nicht direkt gedruckt, bei größeren Auflagen aber auch nicht als Originale in ein Buch geklebt werden konnten, zeigt sich hier: Das Frontispiz zu Grimm 1872 wurde »nach dem Original in der Münchner Galerie in Kreide gezeichnet von Ludwig Grimm«, fotografiert und in »Albertotypie von Joseph Albert« gedruckt (die »Albertotypie« [Lichtdruck] war, auf der Fotografie basierend, erst 1868 von Joseph Albert erfunden bzw. weiterentwickelt worden). Eine kritische Rezension zu Grimms Buch von Anton Springer erschien unter dem Titel »Raphaelstudien« in: Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 65–80; zu dem Porträt Bindo Altovitis: ebd., S. 76–77. Springer stellt seinem Artikel ein Porträt Raffaels aus der Schule von Athen voran; auch dieses Porträt hatte einige Metamorphosen durchlaufen und war »auf Grundlage der Braun'schen Photographie und mit Benutzung einer großen Aquarellzeichnung von der Hand des Prof. L. Jacoby (...) von dessen Schüler V. Jasper auf den Holzstock gezeichnet« und schließlich als Holzstich gedruckt worden (ebd. S. 77–78, Anm. d. Red.).

9 Vgl. GStA PK, 122/1, Bl. 63–64, Grimm an Kultusminister Falk, 12. März 1877. Die jährlichen Rechenschaftsberichte an das Kultusministerium über die Anschaffungen des Apparats, wie auch die Chronik der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin enthalten z. T. sehr detaillierte Angaben, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann. – Charles Amand-Durand (1831–1905) hatte eine Art (galvanografisch erzeugte) Heliogravure entwickelt, ein Kupfertiefdruckverfahren, mit dem sich alte Kupferstiche, Radierungen etc. authentisch wiedergeben ließen.

4 Lieferungsumschlag zu:  
Reber, Franz von / Bayersdorfer,  
Adolf: Klassischer Skulpturen-  
schatz. München 1898.



(Abb. 4)<sup>10</sup> – es waren vor allem Kunsthistoriker, die in ihrem Hunger nach Bildern im Verein mit Verlegern die Vermehrung des kunsthistorischen Materials vorantrieben. Nach dem ersten Aufstocken kunsthistorischer Vorlagewerke galt das Interesse Wölfflins jedoch in erster Linie der Anschaffung von Fotografien und Diapositiven, die er für seine Vorlesungen benötigte.

Adolf Goldschmidt bemühte sich, seinem Hauptforschungsgebiet entsprechend, vor allem um die Ausweitung der Buch- und Fotografienbestände zur mittelalterlichen Kunst. Akribisch listete er auf, was an Fotografien, Mappenwerken und Büchern zur Monumentalmalerei, zur Handschriftenmalerei, zur Skulptur und zur Architektur des Mittelalters zu beschaffen war.<sup>11</sup>

10 Bilderschatz seit 1889: 1.728 Tafeln; Skulpturenschatz seit 1897: 576 Tafeln. Insgesamt wurden 1901 von dem Extraordinarium Wölfflins ca. 400 Bände angeschafft; vgl. Chronik 1902, S. 78.

11 GStA PK, 122/2, Bl. 171–173, Goldschmidt an Kultusministerium, 28. Juni 1912.

Dabei ging es zunächst um die Schließung erstaunlicher Lücken, wie etwa Kuglers »Kleine Schriften« (1853) und dessen »Geschichte der Baukunst« (1856–1873) oder Eugène-Emmanuel Viollet le Ducs zehnbändiges »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle« (1854–1869), das wegen seiner zahlreichen farbigen Illustrationen geschätzt wurde. Am wichtigsten aber waren wiederum Faksimilepublikationen, die inzwischen in hervorragender Druckqualität nicht nur zu mittelalterlichen Handschriften, sondern auch zu den Handzeichnungsbeständen internationaler Sammlungen und zur Druckgrafik erschienen. Goldschmidt erwarb die von Georg Leidinger herausgegebene »Photographien-Sammlung« in Autotypen nach Handschriften der Münchner Staatsbibliothek, veröffentlicht seit 1912 bei Riehn & Tietze, sowie die entsprechenden Faksimile-Ausgaben nach Handschriften der Pariser Nationalbibliothek oder des British Museum, der Vatikanischen Bibliothek oder der Bibliothek Leyden; ferner die Publikationen der Prestel-Gesellschaft in Frankfurt oder der Société de Reproductions des dessins de Maîtres in Paris sowie die Heliogravurepublikationen der Graphischen Gesellschaft, die seit 1906 bei Bruno Cassirer in Berlin erschienen. In all diesen Werken stand das textlich kommentierte, möglichst authentisch reproduzierte Bildmaterial, das sich in der Lehre variabel einsetzen ließ, ganz im Vordergrund. Originalfotografien sowie illustrierte Bücher und Mappenwerke erhielten unter Goldschmidt, der am Kunsthistorischen Institut die Seminararbeit etablierte, zudem eine neue Bedeutung als autonom handhabbares Studienmaterial für die Studenten. Die allgemeine Verfügbarkeit des Bildes in Archiven von Lichtbildern, Fotografien und illustrierten Büchern ermöglichte und reflektierte gleichermaßen die Verbildlichung der Kunstwissenschaft.

### III.

Um 1885 hatte die Erfindung und schnelle Einführung der Autotypie den Druck des Bildes im Buch revolutioniert,<sup>12</sup> nach 1910 ermöglichten neue Druckverfahren, wie Duplexautotypie, Offset-, Kupfertief- und Farbenlichtdruck, das nahezu unbeschränkte Einfügen von Bildern ins Buch in beliebiger Auflagenhöhe. Im Prinzip konnte nun jeder publizieren, was und wie er wollte, die Orientierung auf das Kunstwerk vollendete sich im Kunstbildband. Der Kunstwissenschaftler aber wurde, gewandelt vom Bilderkonsumenten zum Bilderproduzenten, als Autor zum Bildregisseur, der sich – in engstem Konnex mit dem Verleger – scheinbar souverän in den »imaginären Museen« der Welt bedienen konnte.<sup>13</sup>

Prototypisch für den modernen Autor über Kunst war Wilhelm Pinder (1878–1947), der ab 1935 Ordinarius für Kunstgeschichte in Berlin war. Er wurde zum bedeutendsten Popularisierer insbesondere der deutschen Architektur und Plastik des Mittelalters und des Barocks in den 1920er und 1930er Jahren.<sup>14</sup> Mit ihm verließ die Kunstgeschichte die Universität und wurde

12 Vgl. Peters 2007a.

13 Vgl. allgemein zum Publizieren nach 1900: Krause/Niehr/Hanebutt-Benz 2005; Bushart 2006; Krause/Niehr 2007; Peters 2007b; Imorde 2009; Schweizer 2009.

14 Vgl. Halbertsma 1993, S. 107: »If a book is ever written on the history of the popularization of art history, then it will surely have to begin with Wilhelm Pinder.«



endgültig in der Gesellschaft, im täglichen Leben breiter Bevölkerungsschichten implementiert.<sup>15</sup>

Pinders Publikationstätigkeit war, trotz weitgehender Konzentration auf die deutsche Kunst, wegen ihres Changierens zwischen Wissenschaft und Popularisierung, zwischen exakten Einzelstudien und der an ein großes Publikum gerichteten, überblicksartigen Vermittlung von Kunst, wenig homogen. Seine wissenschaftliche Reputation begründete er, nach Dissertation und Habilitation, durch eine 1911 veröffentlichte, formanalytisch ausgerichtete Studie zur »Mittelalterliche[n] Plastik Würzburgs«, bei der Fotografien eine wichtige Rolle spielten; sie lieferten ihm Vergleichs- und Beweismaterial sowohl für die eigene Urteilsbildung als auch als visuelle Grundlage des Diskurses. Zunächst verwies Pinder im Text, noch ganz in der wissenschaftlichen Tradition des 19. Jahrhunderts, auf Fotografien aus den Bildarchiven bekannter Fotografen, auf Abbildungen in anderen Publikationen oder auf die Lichtdrucke und Heliogravuren der »Kunsthistorische[n] Gesellschaft für photographische Publikationen«, was zeigt, dass diese als allen Kunsthistorikern zugänglich vorausgesetzt werden konnten.<sup>16</sup> Der sorgfältige und versierte Umgang mit allem verfügbaren Bildmaterial gehörte um 1910 mithin zum selbstverständlichen wissenschaftlichen Handwerkszeug des Kunsthistorikers, nicht nur Denkmälerkenntnis, sondern auch Reproduktionskenntnis galt als Ausweis eigener Kompetenz, das Zitieren von Bildern im Text suchte zudem die wüste angehäuften Vielfalt an Bildmaterial zu ordnen und in einen (neuen) kohärenten Zusammenhang zu bringen.

Wie mühsam es jedoch noch um 1910 war, einen autonomen, Forschungsproduktion wie Forschungsergebnisse adäquat widerspiegelnden Bildteil für eine Publikation zusammenzustellen und damit zum Zweck der Überprüfbarkeit in den fachlichen Diskurs einzuspeisen, wird an Pinders Buch über Würzburg deutlich. Der dem Text folgende umfangreiche Abbildungsteil, auf den er sich in seiner fachlichen Argumentation wesentlich stützt, besteht aus 80, teils paarweise zum Vergleich angeordneten Autotypen auf 56 Tafeln.<sup>17</sup> Da der Autor mit seinem bis dahin weitgehend unbearbeiteten Thema genau in die Lücken der Bildarchive stieß, stammten nur vier der Fotografien aus einem der bekannten überregionalen Archive, nämlich von Dr. Franz Stödtner, während die meisten fotografischen Vorlagen eigens angefertigt werden mussten: vom Würzburger Fotografen Konrad Gundermann (52), von dem mit Pinder befreundeten Kunsthistoriker Alfred Wolters (4), und – so lässt sich zumindest vermuten – von

---

15 Marilte Halbertsma hat 1985 eine Dissertation zu Wilhelm Pinder vorgelegt, die einige seiner Publikationen im größeren kunsthistoriografischen und zeitgeschichtlichen – oder, wie Heinrich Dilly sagt: wissenssoziologischen – Zusammenhang untersucht. Vgl. Halbertsma 1985; Dilly 1987 (Rezension); Halbertsma 1990; Halbertsma 1992; Halbertsma 1993. Halbertsmas Ausführungen sollen im Folgenden aus medienhistorischer Sicht, fokussierend auf Pinders Bildgebrauch und das Verhältnis von Wort und Bild in seinen Publikationen, ergänzt werden.

16 Vgl. Pinder 1911, S. 47 und S. 53 (»Man vergleiche etwa das bekannte Retabel im Louvre mit der Anbetung der Könige, Phot. Giraudon 2118«), S. 54, Anm. 2 (»Phot. Stödtner 13246«), S. 67, Anm. 3 (»Phot. Ferdinand Schmidt, Nürnberg.«), S. 75 und S. 90, Anm. 1 sowie S. 93, Anm. 2 (»Erfurt, Barfüsserkirche. Phot. Stödtner, 50967. – Bei Buchner, a. a. O., Taf. 14.«); ferner S. 99, S. 110, S. 116, Anm. 2 und S. 118, S. 129, Anm. 2 (»Abgebild. Katharina Köpchen ... Diss. Halle 1909 Taf. 1.«) sowie S. 147, Anm. 1 (»Abbildung bei Sauerlandt, mittelalterliche Plastik, S. 62.«).

17 Die paarweise Anordnung betrifft z. B. Tafel XV (Vergleich Amiens und Würzburg); Tafel XIX (dito); Tafel XXVI (Vergleich Würzburg und Bamberg); die übrigen Tafeln mit mehreren Abbildungen zeigen Siegel.

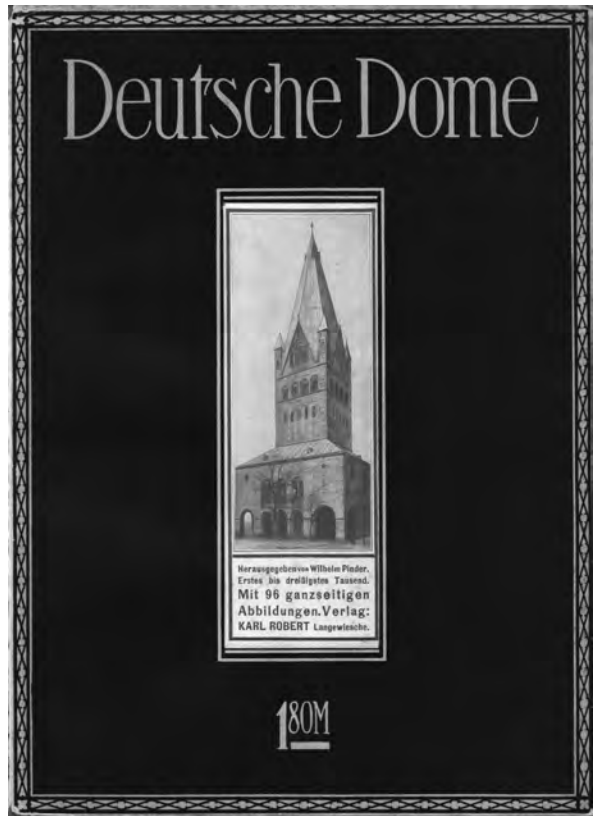


5 Madonna. Autotypie nach Fotografie von Konrad Gundermann. Aus: Pinder, Wilhelm: Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzburg 1911.

Pinder selbst (13).<sup>18</sup> Konrad Gundermann (1845–1913), der bereits seit 1874 ein renommiertes Fotoatelier in Würzburg betrieb, war für Pinder offenbar nicht nur Fotograf, sondern, indem er ihm etwa über ältere Zustände der Bauplastik berichten konnte, auch eine wichtige historisch-wissenschaftliche Quelle; dies zeigt zugleich, welche grundlegend-faktensichernde Pionierarbeit bei der Erforschung der deutschen Kunst noch zu leisten war.<sup>19</sup> Die enge Zusammenarbeit

18 Pinder war bei seinen Recherchen auf eine private Sammlung von Siegeln gestoßen und dankt im Vorwort dem Besitzer, »der die Güte hatte, mir seine ausgezeichnete Sammlung von Abgüssen für photographische Aufnahmen zur Verfügung zu stellen«. Die auf mehreren Tafeln abgebildeten Aufnahmen sind so schlecht, verwaschen und unscharf, dass sie nicht von einem versierten Fotografen stammen können, sondern die Hypothese nahelegen, dass Pinder selbst sie – unter ungenügenden Lichtverhältnissen – in der Sammlung aufgenommen hat; dafür spricht auch, dass sie nicht namentlich gekennzeichnet sind. Das wären die einzigen bekannten (wissenschaftlichen) Fotografien Pinders.

19 »... Die Rechte Marias mit dem Lilienszepter ist ergänzt. Nach sicherer mündlicher Überlieferung [Anm. 1: Ich verdanke die Mitteilung Herrn Hofphotographen Gundermann] hielt sie einen Goldklumpen, den die Mutter dem Kinde zeigte.« Pinder 1911, S. 42; ferner S. 89, 116–117: »... Das Relief der Verkündigung ist gleich den vorigen modern überarbeitet. (...) Heute weiss indes Niemand mehr etwas davon. Es heisst, das Relief sei nie anders gewesen. Immerhin bewahrt selbst mündliche Tradition noch den Namen des resurrierenden Bildhauers aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. [Anm. 1: Herr Hofphotograph Gundermann, der selbst über die Änderung niemals etwas hat



6 Pinder, Wilhelm: Deutsche Dome.  
Düsseldorf und Leipzig 1910.

zwischen Wissenschaftler und Fotograf spiegeln auch die – ganz der Kunstwissenschaft dienenden – Fotografien Gundermanns wider, die ohne Kunstlicht geschickt mit der Verteilung von Licht und Schatten arbeiten, Details aufdecken, die Schärfe genau fokussieren, den Hintergrund unscharf halten, sodass ein freistellendes Retuschieren unnötig ist und die Bauplastik in ihrem derzeitigen Kontext zeigen, sie also nicht museal isolieren (Abb. 5).<sup>20</sup>

Die kongeniale Zusammenarbeit, die Pinder mit Gundermann erlebt hatte, sollte ein glücklicher Einzelfall bleiben. In der Zwischenzeit nämlich hatte Pinder, gerade dreißigjährig, eine – in mehrfacher Hinsicht – folgenreiche Publikationstätigkeit begonnen: 1910 war, innerhalb der von Karl Robert Langewiesche kurz zuvor begründeten Reihe der »Blauen Bücher«, ein Band über »Deutsche Dome« erschienen (Abb. 6).<sup>21</sup> Ganz anders als in »Mittelalterliche Plastik Würzburgs«, wo es – methodisch den Analysen Adolf Goldschmidts vergleichbar – um das an Foto-

---

erfahren können, nannte mir den Bildhauer: Halbig. Es ist derselbe, der auch das Grabmal des Bischofs Gross von Trockau gemacht hat.]«.

20 Vgl. ferner Pinder 1911, Tafel 2, 10, 32.

21 Zu den »Blauen Büchern« vgl. Starl 1981; Conradt 1999. – Zur Analyse von »Deutsche Dome« vgl. Conradt 1999, S. 127–140; Niehr, in: Krause/Niehr/Hanebutt-Benz 2005, S. 162–164.

grafien nachvollziehbare Herauspräparieren stilistischer Entwicklungen ging, ist hier die Fotografie eingesetzt, ganz anders ist das Verhältnis von Bild und Text. Zwar war Pinder als Herausgeber auch für den Bildteil verantwortlich, doch wurde schnell deutlich: Pinders Werkzeug war die Sprache, mit der er ein breites Publikum für mittelalterliche Kunst zu begeistern suchte. Schon im ersten, überraschenden Satz – »Die künstlerische Fähigkeit, mit der die alten Dome rechneten, ist heute nahezu erloschen« –, in der Personifizierung und Beseelung des kalten, toten Steins, lässt Pinder die Dinge zum Betrachter sprechen, macht aus stummen Bauwerken beredte Zeugen deutscher Vergangenheit. Er holt den Leser/Betrachter in der Gegenwart ab – »Eine lange einseitige Ernährung des Augensinnes hat uns gelehrt, die flüchtigen Zusammenhänge als das Eigentliche zu begreifen, indessen das festere Gefüge des architektonischen Willens sich uns entzieht« – und öffnet ihn innerlich für das Erlebnis mittelalterlicher Architektur:

»Erst ein bewusstes, geduldiges Aufhorchen, eine nachträgliche und sorgsame Schärfung der Sinne, dringt zu der überwucherten Schönheit des Bauwerkes zurück. In glücklicher Stunde erwacht, wie eine uralte Erinnerung, was den Meistern der Dome das Wesentliche war: in uns selber regt sich (...), wie ein eigener innerer Atem – der starke Atem eines vergessenen Lebens, (...) ein Stück derben Knabentumes der europäischen Menschheit.«<sup>22</sup>

Die Entwicklung der verschiedenen Bauformen (Basilika, Hallenkirche etc.) wird vor dem Hintergrund sich jeweils historisch verändernder Rezeptionssituationen im politischen Kontext der Verschiebung weltlicher und kirchlicher Macht, lebendig wie in einer Vorlesung, geschildert. Nach der zwölf eng bedruckte Textseiten andauernden Zeitreise entlässt Pinder den Leser in der Nürnberger Lorenzkirche wieder in die Gegenwart:

»Es ist kein Zufall: die gleiche Zeit, in der die rhythmische Beweglichkeit so auf der ganzen Linie einer bildhaften Ruhe und Weite weicht, gibt der Malerei einen ihrer allerstärksten Anläufe. (...) Die Ruhe des fixierten Blickes, den sie erfordert, bestimmt auch das Raumbild – nun wirklich ein Bild. (...) Die Architektur vermag die Fülle neuer seelischer Willensregungen nicht mehr zusammenfassend wiederzugeben. Sie verlässt ihren Platz als oberste Mittlerin der künstlerischen Menschheit. Das Mittelalter ist zu Ende.«<sup>23</sup>

Wird Pinders »ohne alle Phrasen« »begeistert geschrieben[er]« Text wegen seiner »prägnanten Anschaulichkeit« auch und gerade für Laien gelobt, so stellt er doch nur die Ouvertüre zum Hauptteil dar, der ausschließlich aus Bildern besteht.<sup>24</sup> 96 ganzseitige Bildtafeln in Autotypie, mit feiner schwarzer Umfassungslinie auf Kunstdruckpapier gedruckt, liefern eine abwechslungsreiche Folge von Außen- und Innenansichten, die eher nach formal-ästhetischen als nach topografischen Kriterien komponiert ist. Die bewusst breit angelegte Auswahl der Abbildungen hält sich weder »an den engen Begriff ›Dom‹ gleich ›Bischöfskirche‹«, noch nimmt sie Rücksicht auf Größe oder Bekanntheitsgrad der Werke. »Sie versucht, den Deutschen eine Ahnung von dem gewaltigen architektonischen Reichtum zu geben, den sie durch ihr Mittel-

---

22 Pinder 1910, S. V.

23 Ebd., S. XVI.

24 Zitate aus: Meier 1910, S. 245; Verlagswerbung, in: Pinder 1913, Anhang.

alter besitzen.«<sup>25</sup> Text- und Bildregie sind sorgfältig aufeinander abgestimmt: Spricht Pinder im Text zwar keine Abbildung direkt an, so bewegt er sich doch ganz entlang den Bildbeispielen und bestimmt deren Reihenfolge; beide enden mit der Nürnberger Lorenzkirche – zum Sehen aber, zum Vergleichen der Bilder ist der Betrachter selbst aufgefordert. Dass im Übrigen trotz des Zusammenklangs von Text und Bild beide Teile autonom sind und – entgegen der optischen Überlegenheit des Bildteils – der Text der Ausgangspunkt war, erhellt sich daraus, dass eine – für den Text offenbar unverzichtbare – Fotografie der Klosterkirche von Paulinzella vom Verlag eigens hergestellt werden musste.<sup>26</sup>

War das Bildarchiv zwar Voraussetzung für die Genese von Fotobildbänden, so war die Beschaffung adäquater Bildvorlagen dennoch insbesondere dann ein Problem, wenn der Autor sich nicht am zufällig Vorhandenen, sondern an inhaltlich repräsentativen Beispielen orientieren wollte. Hatten Fotografen wie Braun, Alinari oder Hanfstaengl seit dem 19. Jahrhundert systematisch die in europäischen Museen versammelten Gemälde und Skulpturen reproduziert, so gab es eine vergleichbare Bestandsaufnahme von Bauwerken, insbesondere in Deutschland, nicht.<sup>27</sup> Ausnahmen bildeten lediglich die Bildersammlungen der als universales »Denkmälerarchiv« angelegten, von Seiten des Staates jedoch nicht konsequent genug geförderten Königlich Preußischen Messbildanstalt<sup>28</sup> und Dr. Franz Stödtners, der in fotografischen Kampagnen ebenfalls einen beachtlichen architektonischen Bildbestand zusammengetragen hatte.<sup>29</sup> Hinzu kam die 1894 in Berlin-Steglitz gegründete Neue Photographische Gesellschaft, die massenhaft fotografische Ansichten im Format von etwa 18 × 24 cm in sogenannten »Kilometerfotografien« auf dem neu entwickelten, industriell verarbeitbaren Bromsilbergelatine-Papier als Reisesouvenirs produzierte. Diese größeren Bildarchive versorgten nun ihrerseits die im Entstehen begriffenen Verlagsarchive mit Bildmaterial und stellten auch den überwiegenden Teil der Bildvorlagen für »Deutsche Dome«, allen voran die Messbildanstalt, der Pinder im Vorwort ausdrücklich dankt;<sup>30</sup> den Rest steuerten regionale oder lokale Fotografen bei. In ihrer meist frontalen Sicht, ihrer strengen, von allem Zeittypischen gereinigten Sachlichkeit konzentrierten sich die Messbilder auf das Überzeitliche, das auch Pinder in seinem Text zu vermitteln suchte; lediglich

25 Pinder 1910, S. III.

26 Ebd., Tafel 19.

27 Vgl. dazu die kritischen Ausführungen Pinders im Vorwort zu: Pinder [1914] 1924. Die beiden Bände des Handbuchs der Kunstwissenschaft, deren erste Lieferungen 1914 erschienen, enthalten auf insgesamt 512 Seiten 485 Textabbildungen und 21 Tafeln mit aufmontierten, teilweise farbigen Autotypien. Zu genauer Denkmälerkenntnis, schreibt Pinder dort, »brauchen wir viel zahlreichere photographische Aufnahmen, als die staatliche Tätigkeit jemals liefern kann«, und er bemängelte, dass »unserem Photographierwesen, das hier einzugreifen hätte, (...) jede größere Organisation« fehle: »Wir haben keinen Alinari, Anderson, Brogi, Moscioni. Es fehlt eine Mittelstelle, die den zahlreichen vereinzelt photographischen Leistungen durch Zusammenfassung mit einem Schlage Wert verliehe.« (S. V). Er fährt fort: »Diese sozusagen »technischen« Schwierigkeiten sind so wichtig, weil die geistigen durchweg mit ihnen zusammenhängen, und weil diese selbst ungewöhnlich groß sind« – gerade bei der Erforschung der (deutschen) Kunst des Mittelalters sei eine Schärfung der Augen unumgänglich, um »viel Verwirrtes in Ordnung zu bringen« (S. VII).

28 Die Anzahl der »Aufnahmen deutscher Bauwerke« durch die Königlich Preußische Messbildanstalt in Berlin wurde in »Deutsche Dome« 1910 mit 13.000 angegeben, in der dritten Auflage des Buches, 1912, bereits mit 16.000.

29 Vgl. Stödtner 1908; der Katalog verzeichnete 14.000 Fotografien.

30 Messbildanstalt: 46 Aufnahmen, NPG: 15, Stödtner: 14.



die – nicht für kunsthistorische Zwecke angefertigten – Fotografien der NPG lassen den Alltag um 1910 durchscheinen. »Deutsche Dome«, das in einer ersten Auflage von 30.000 Stück zu einem Preis von 1,80 Mark (kartoniert) bzw. 3 Mark (gebunden) als echtes ›Volksbuch‹ gestartet war, erschien bereits 1912 in dritter Auflage (81.000), 1941 war eine Auflage von 300.000 Stück erreicht.<sup>31</sup>

Zwei Jahre später, 1912, erschien innerhalb der Reihe der »Blauen Bücher«, wiederum mit einer Startauflage von 30.000 Stück, der nächste Band: »Deutscher Barock. Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts«, in dem Pinder – unter Bezugnahme auf die Untersuchungen von Riegl, Schmarsow, Wölfflin und Gurlitt – eine allgemeine Neubewertung dieser in Deutschland bis dahin verschmähten Stilrichtung zu erreichen suchte. In der umfangreichen Einleitung definiert er den Barock im weiteren Sinne als europäischen Stil, der seinen Ursprung in Italien habe und die Anwendung der »armselige[n] Formel der ›Heimatkunst‹ von selbst verbiete;<sup>32</sup> die Einbettung der deutschen in die europäische Entwicklung denkt Pinder (noch) ganz im Sinne Wölfflins und Goldschmidts.

Wie schon in »Deutsche Dome« besticht die Prägnanz, mit der Pinder einzelne Kunstwerke beschreibt, den Leser zu eigenem (Nach-)Erleben förmlich mitreißend.<sup>33</sup> Das synästhetische Raumerlebnis – von der Architektur zum Malerischen, als Klang – steht, von Pinder in sprachliche Bilder übersetzt, ganz im Vordergrund. Immanent macht er damit deutlich, dass er nicht nach Abbildungen, sondern nach tiefem eigenem Erleben urteilt, das isolierte Bilder kaum geben. Tatsächlich können die im Vergleich zum Text distanziert wirkenden Abbildungen mit der Beschreibung nicht konkurrieren,<sup>34</sup> und so hatte Pinder bereits in einer Vorbemerkung darauf hingewiesen, dass wegen der Fülle und Heterogenität des Materials die Auswahl der Abbildungen »lediglich anregenden und verweisenden Wert« besitzen könne, also in gewisser Weise beliebig war.<sup>35</sup> Wie schon in »Deutsche Dome« differieren Text- und Bildteil: Nicht alle im Text besprochenen Werke sind abgebildet, nicht alle abgebildeten Werke besprochen. Insgesamt wirkt der aus 96 autotypischen Tafeln bestehende Bildteil weit weniger harmonisch als jener in »Deutsche Dome«, der durch die große Zahl an Messbildern eine gewisse Einheitlichkeit erhielt. Allein ein Viertel der Aufnahmen in »Deutscher Barock« war anderen Werken, teilweise aus dem 19. Jahrhundert, entnommen. Ansonsten dominierten die lokalen Fotografen (Wlha, Wien; Gundermann, Würzburg; Hoefle, Bamberg) gegenüber den überregionalen, die eher eine in sich konsistente Bildsprache pflegten (Stoedtner; NPG; Messbildanstalt, alle Berlin). Das machte eine ästhetische Vereinheitlichung nicht nur durch die feine schwarze Umfassungslinie

---

31 Zum Ziel der Reihe und zur Preisgestaltung, die nur durch weitgehende Standardisierung der Herstellung erreicht werden konnte, vgl. die Klappentexte zum ersten Band der Reihe: Sauerlandt 1907. – Zur Auflagenhöhe vgl. Starl 1981.

32 Pinder 1912, S. III.

33 Vgl. die Passage über die Weltenburger Klosterkirche des Cosmas Damian Asam. Ebd., S. XIX–XX.

34 Vgl. die Innenansicht (Abbildung 59, Riehn und Tietze) und die Ansicht der Fassade (Abbildung 60, Stoedtner).

35 Pinder 1912, unpag. [S. II].

oder das Format, sondern auch durch Retuschen (Himmel, Eliminieren von Baugerüsten und Zeittypischem) notwendig.<sup>36</sup>

Die in rascher Folge produzierten blauen Kunstbildbände, die sich über Erwarten gut verkauften, machten Pinder zum weithin bekannten Erfolgsautor. Dies war Fluch und Segen zugleich, denn sowohl für den Verleger als auch für seinen Autor stieg der Zwang zu immer weiteren (gemeinsamen) Erfolgen, dem Pinder sich offenbar bald schon zu entziehen suchte. Bereits ein Jahr nach dem Band zum deutschen Barock, 1913, erschien – diesmal sogar mit einer Startauflage von 60.000 Exemplaren – unter dem Titel »Deutsche Burgen und feste Schlösser aus allen Ländern deutscher Zunge« ein weiterer Band der »Blauen Bücher«. »Das Deutsche« hatte sich als verkaufsträchtige Leitidee etabliert, war zur »Marke« geworden, die auch der Autor stets zu bedienen hatte.<sup>37</sup> Der nur noch wenige locker bedruckte Seiten umfassende Text war von Pinder lediglich auf »besonderen Wunsch« des Verlegers geschrieben worden; er hatte dementsprechend auch nicht, wie in den beiden ersten Bänden, Priorität, sondern diente nur als lose Klammer eines ausufernden Bildteils, da es, wie auch der Verleger einräumte, unmöglich war, in der Kürze der Zeit einen den ersten beiden Bänden vergleichbar fundierten Text zu verfassen.

An der Bildauswahl für »Deutsche Burgen und feste Schlösser« war Pinder nicht mehr als verantwortlicher Herausgeber, sondern »nur als Berater« beteiligt.<sup>38</sup> In »Deutscher Barock« hatte Pinder noch mit sprachlicher Vehemenz gegen die (Über-)Macht der Bilder angeschrieben. Wenn er in »Deutsche Burgen« jedoch im Satzlusatz schreibt: »Die Wanderung der Burgenbilder (...) lehrt das Auge selbst so mühelos wie denkbar, in schnell zusammenschließenden Eindrücken, die ungeheure Vielfältigkeit von Menschen und Boden ahnen«, <sup>39</sup> so unterwirft er sich hier willig dem Primat des Bildes, ja, er kapituliert als Autor vor der mittlerweile unüberschaubaren Materialfülle; statt des Hungers nach Bildern, der noch das 19. Jahrhundert bestimmt hatte, drohte nun der Erstickungstod. Nicht weniger als fünfzig Archive, vom staatlichen Denkmalamt über den lokalen Fotografen bis hin zu Wissenschaftlern, stellten Druckvorlagen sehr unterschiedlicher Qualität für die 112 ganzseitig in Autotypie gedruckten Tafeln zur Verfügung.

Die schnelle Aufeinanderfolge der blauen Bände machte es unmöglich, sich immer wieder neu der geistigen Anstrengung zu stellen, die es bedeuten musste, Hauptzüge und große Strömungen zu jeweils komplexen Themen zu entwickeln. So wurde Pinder als Textautor durch die kommerzielle Verlagsstrategie allmählich geistig enteignet, umso mehr dann, wenn er auch die Rolle des Bildregisseurs – und damit die Herrschaft über die Bilder – dem Verleger überlassen

---

36 Siehe die instruktive Analyse von Ponstingl 2003, insbesondere die Abbildungen auf S. 209 und 210 aus den »Blauen Büchern« Wilhelm Pinders.

37 Karl Robert Langewiesche berichtete später in seinen Lebenserinnerungen, Pinder sei es gewesen, der ihn im Sommer 1910 zum nationalen Blick überzeugt habe: »(...) Die erste geschäftlich-berufliche Folge war die bewusste und fast ausschließliche Einstellung der Bilderbände auf das Gebiet der nationalen Kunst.« (Langewiesche 1925, S. 119) – da waren »Deutsche Dome« (Februar 1910) und Max Sauerlandts »Deutsche Plastik des Mittelalters« (1909) allerdings bereits in derselben Reihe erschienen.

38 Pinder 1913, Vorbemerkung des Verlegers.

39 Ebd., S. VIII.

musste.<sup>40</sup> Die Tendenz zur (arbeitsteiligen) Marginalisierung des Autors, die mit der Entstehung des Fotobildbandes beinahe zwangsläufig einhergeht, zeigte sich in den meisten der folgenden Bände aus der Reihe der »Blauen Bücher«, zu denen Pinder den Text schrieb: in dem 1915 wiederum mit einer Startauflage von 60.000 Stück erschienenen Buch »Große Bürgerbauten deutscher Vergangenheit«, das 68 großformatige Bildseiten, aber nur 1 ½ Seiten Text umfasste;<sup>41</sup> in dem 1924 erschienenen Band »Innenräume deutscher Vergangenheit« (76 Bildseiten, 2 Seiten Text);<sup>42</sup> in dem 1926 erschienenen Band »Der deutsche Park« (101 Bildseiten, 4 Textseiten);<sup>43</sup> und schließlich in den kleinformatischen, billigen, aber gut bebilderten Bändchen aus der bei Langewiesche seit 1927 erscheinenden Reihe »Der eiserne Hammer«, für die Pinder kurze Texte zum Kölner Dom (1928), zum Bamberger Dom (1932) und zu den drei Kaiserdomen: Mainz, Worms, Speyer (1933) beisteuerte. Pinder machte sich mit diesen Bänden einen Namen, aber er gab seinen Namen auch dafür her. Sein fachliches Renommee drohte unter seinen populären Publikationen zu leiden – seine hemmungslos ausgelebte sprachliche Begabung, sein sprachlicher Expressionismus, der für die »Blauen Bücher« (wie auch im Hörsaal) sein größtes Kapital war, wurde ihm schon gelegentlich als Manieriertheit ausgelegt.<sup>44</sup>

Dass man Pinder – anders als etwa die Vielschreiber Wilhelm Hausenstein und Kurt Pfister – in Kollegenkreisen aber noch nicht dem neu entstandenen, gern bespöttelten Genre der »Kunstschriftsteller für Bildbände« zurechnete, lag nicht zuletzt daran, dass er neben der eher populären Serienproduktion für Langewiesche nach wie vor auch eindeutig wissenschaftliche Bücher publizierte.<sup>45</sup> Nach dem Ersten Weltkrieg hatte er den (linken) Verleger Kurt Wolff kennen gelernt, einen Bibliophilen, der 1919 mit seinem Verlag für expressionistische Literatur von Leipzig nach München übersiedelt war und dort zunehmend Kunstliteratur verlegte. 1919 gründete Wolff die von gesellschaftlichem Aufbruch kündende, mit Originalgrafiken expressionistischer Künstler opulent ausgestattete Zeitschrift »Genius. Zeitschrift für alte und werdende Kunst«, zu deren zweitem und letztem Band Pinder 1921 den Aufsatz »Vom Ausdruckswert der mittelalterlichen Kirche« beisteuerte. Seine wohl aus dieser Zeit herrührende Vorliebe für expressionistische Kunst hat er sein Leben lang beibehalten. Auch Wolff mag er, wie zuvor Karl Robert Langewiesche, vorgeschlagen haben, sich intensiver mit der Geschichte der deutschen Kunst zu beschäftigen. Jedenfalls erschienen, mit einem ersten Band von Pinder, zwischen 1924

40 Vgl. auch Fischer 2007.

41 »Für die Bilderwahl und die Bemerkungen unter den Bildern ist der Verlag verantwortlich. Befreundete Kunsthistoriker übten dabei beratende Tätigkeit aus.« Pinder 1915, Impressum; die NPG lieferte 13, die Messbildanstalt 9 Fotografien.

42 Pinder 1924a.

43 Pinder 1926.

44 So spricht etwa Ernst Gall von »eine[r] sich selbst liebende[n] Wortkunst«. Gall 1924/25, S. 70.

45 Pinders populäres Publizieren wurde von der Kritik durchaus thematisiert; so schreibt etwa Georg Biermann in einer Rezension zu »Deutscher Barock«: »Der einzige Fehler dieses Buches ist sein größter Vorzug: Es hat nach außen hin die Ambitionen populär zu sein, weil es fatalerweise in jener Serie der »blauen Bücher« erschien, die mit ihren Massenaufgaben nicht der Wissenschaft, sondern dem Bildungsbedürfnis des breiten Publikums dienen. In dieser Serie ist Pinders Werk das, was man einen weißen Raben heißt. (...) Wäre das Buch »unpopulär« erschienen, man würde es wahrscheinlich unter die Standardwerke der neueren Kunstliteratur aufnehmen, es vielleicht sogar Seite an Seite neben Wölfflins »Klassische Kunst« stellen. (...)« Biermann 1914, S. 269.

und 1926 im Kurt Wolff Verlag sechs Bände zur deutschen Plastik vom 11. bis 18. Jahrhundert in einer Auflage von jeweils 3.000 Exemplaren.<sup>46</sup> Jeder der großformatigen Bände enthielt zwischen 60 und 110 bei Ganymed in Berlin gedruckte Lichtdrucktafeln, die wahlweise auch als lose Blätter in einer separaten Mappe ausgegeben wurden; so ließen sich die Tafeln – parallel zum Text, der dazu ausdrücklich animierte – beliebig zum Vergleichen nebeneinander legen.<sup>47</sup>

Der für die Abbildungen verwendete Lichtdruck, der weit teurer war als Autotypien, belegt, wie sehr inzwischen die Ansprüche insbesondere der Kunsthistoriker an die Qualität des Bildes, an seine Abbildungsgenauigkeit gestiegen waren. Durch immer feinere Raster oder Reproduktionen in Originalgröße suchte man »Faksimiles« zu erzeugen, die Bild und Abbild einander möglichst weitgehend annäherten. So hatte Friedrich Bruckmann in München mit kaum zu überbietendem Aufwand 1923 eine großformatige Mappe (94 × 67,5 cm) mit sieben Platindrucken – äußerst sorgfältig bearbeiteten, rasterfreien fotografischen Originalabzügen – nach Matthias Grünewalds Isenheimer Altar herausgegeben, die speziell als Studienmaterial für Kunsthistoriker gedacht waren. Pinder schrieb dazu eine kurze Einführung, in der er deutlich machte, dass der Kunsthistoriker von der Fotografie mehr verlangen könne und müsse als bloße Dokumentation, mehr als die Veranschaulichung von etwas bereits Gewusstem oder Gesagtem:

»Nicht erinnern, sondern erschließen will sie, nicht Gedächtnisstützen, sondern Studien-  
gelegenheiten schaffen. ... Noch Jeder hat an guten Lichtbildern nachträgliche Entdeckun-  
gen gemacht. Doppelt gilt dies für alte deutsche Kunst. Ihre grundlegende Eigenschaft ist  
das Rechnen auf schweifenden Blick. (...) Der Isenheimer Altar (...) ist vollends nur auf  
unzähligen Wanderungen des Auges zu erschließen (...) – jedes einzelne Bild noch will in  
verwickelten Windungen des Blickes gelesen werden.«

Dies war ein Plädoyer für eine Fotografie, der man – wie schon Kugler dies getan hatte – mit der Lupe zu Leibe rücken kann, »die der Leistung Grünewalds bis unter die Haut zu sehen lehrt«,<sup>48</sup> die einem Dinge zeigt, die sich auf keine andere Art beobachten lassen – eine Fotografie also nicht nur als Dokument, sondern als Forschungsinstrument.

Die Bände aus dem Kurt Wolff Verlag zur Geschichte der deutschen Plastik können in diesem Sinne als beispielhaft für die Illustrierung kunsthistorischer Fachliteratur mit dem »Ziel einer letztmöglichen Vollendung der Wiedergabe« angesehen werden;<sup>49</sup> dies gilt zum einen für das Format – die Tafeln haben eine Bildgröße von ca. 26 × 18 cm – und die zahlreichen Detailaufnahmen, zum anderen für die Wiedergabe im Lichtdruck, der nicht das NetZRaster der Autotypie über die Bilder legte. Die Fotografien selbst jedoch waren nicht anders als in den »Blauen

---

46 Die weiteren Bände stammten von Erwin Panofsky, Adolf Feulner und Max Sauerlandt.

47 Pinder z. B. fordert zum Vergleich der Dangolsheimer Madonna (Tafel 68; Detailaufnahme auf Tafel 69) mit der Madonna vom Hochaltar der Kilianskirche in Heilbronn (Tafel 104; Detailaufnahme auf Tafel 105) auf. Im Text beschreibt Pinder, was er selbst bei diesem Vergleich sieht. Vgl. Pinder 1924b, S. 34.

48 Pinder in: Pinder/Goetz 1923, Einleitung.

49 Hermann Beenken in einer Sammelrezension der Bände von Feulner und Sauerlandt (Beenken 1927, Sp. 254). Auch Ernst Gall spricht von dem »hervorragend gut ausgestattete[n] und mit trefflich gelungenen Tafeln versehene[n] Band«. Gall 1924/25, S. 69.

Büchern«: Auch sie kamen aus vielen verschiedenen Quellen, auch sie stellten die Plastiken zu- meist vor hellgrauem bis tiefschwarzem Hintergrund frei, musealisierten sie also zusätzlich.<sup>50</sup> Hermann Beenken, Schüler Wölfflins und Pinders, der zu dem Band über die Plastik des 14. Jahr- hunderts eine sehr nahsichtige Aufnahme beisteuerte, sah selbst die – hervorragend gedruck- ten – Lichtdrucke kritisch und formulierte damit immanent die Anforderungen der Kunsthis- toriker an gedruckte Fotografien: Der Lichtdruck, schrieb er, wahre zwar »die schöne Schärfe und Klarheit photographischer Vorlagen«, verfälsche aber »mitunter die Tonwerte«. Nur bei »allerbesten Vorlagen« gewähre er ein gutes Ergebnis, insbesondere die Firma Stoedtner jedoch lasse »leider nur noch harte, für die Lichtdruckervielfältigung meist völlig ungeeignete Abzüge in den Handel«. <sup>51</sup> Tatsächlich wirken einige der Lichtdrucke nach Stoedtners Fotografien so hart, dass – wie dies im 19. Jahrhundert an der »überdeutlichen« Fotografie kritisiert worden war – Materialeigenschaften und Verwitterungen sich übermäßig in den Vordergrund drängen oder, bei mangelhaft differenzierten Tonwerten in den dunklen Partien, Details im Schwarz versinken.<sup>52</sup> Das lag daran, dass Stoedtner teilweise ältere Fotografien verwendete, die noch auf relativ unempfindlichem Negativmaterial aufgenommen worden waren. Beenkens Kritik aber macht deutlich, mit welch differenzierten Authentizitätsansprüchen Kunsthistoriker inzwi- schen Reproduktionen als Reproduktionen in Büchern ansahen und miteinander verglichen.<sup>53</sup>

In seinem Text sucht Pinder das Nachleben der mittelalterlichen in der modernen Kunst: »Das künstlerische Deutschland von heute ruht auf den Schultern eines künstlerischen Deutsch- land von ehemals.«<sup>54</sup> Der sprachliche Duktus ist ein anderer als jener in der Masse der »Blauen Bücher«, der temperamentvolle Text ist gleichermaßen durch Anschaulichkeit wie durch eine expressive Präzision gekennzeichnet, die sich auf die Abbildungen stützt und zugleich an ihnen überprüfen lässt. Für beide Bände erntete Pinder begeisterte Kritiken;<sup>55</sup> so sah Georg Wit- kowski in Pinders Text einen »formvollendete[n] Festvortrag« und lobte ausdrücklich die Ein- heit von Bild und Text: Das »Ergebnis, so klar und großzügig gewonnen, springt gleichsam aus

50 Die 105 Abbildungsvorlagen zu Pinders Band über die Plastik des 15. Jahrhunderts stammten aus mehr als 30 verschiedenen Archiven; den größten Anteil stellte Stoedtner (30), gefolgt von Reiffenstein, Wien (12) und der Staatli- chen Bildstelle, Berlin (11); weitere Vorlagen lieferten regionale Fotografen, Museen und Bildstellen oder auch ein- zelne Kunsthistoriker. – Im folgenden Band von Pinder über die Plastik des 14. Jahrhunderts findet sich – bei ansonsten ähnlichen Verhältnissen – erstmals eine größere Zahl (8) von Fotografien des Kunstgeschichtlichen Semi- nars Marburg mit deutlich »modernerer« Bildästhetik. Vgl. Pinder 1925, Tafeln 4 und 5, insbesondere aber Tafel 50 mit einer Vorwegnahme der Ästhetik Walter Heges.

51 Beenken 1925, Sp. 217.

52 Vgl. etwa von Stoedtner die – zu harten – Tafeln 20, 29, 83 und im Gegensatz dazu mit allen Tonwerten: Tafel 33, 65 in Pinder 1924b.

53 So fordert Beenken zum Vergleich des Kopfes Ottokars I. im Dom zu Prag auf – reproduziert jeweils nach dersel- ben Aufnahme Stoedtners, wenn auch mit etwas anderem Ausschnitt – als Lichtdruck in Pinder 1925 (Tafel 83) und als Autotypie in Pinder [1914] 1924 (Tafel IV): »Das in diesem Falle recht miserable Klischee gab doch ein weicheres und weniger von harten Hell-Dunkelgegensätzen zerrissenes Bild.« Beenken 1925, Sp. 217.

54 So der erste Satz in Pinder 1924b, S. 1.

55 Vgl. Preetorius 1924, S. 274: »Was diesem noblen Buche seine auszeichnende Besonderheit gibt, das ist das eminent künstlerische Gefühl des Autors. (...) Aus dem Buche, dessen Inhalt seiner glänzenden Ausstattung einmal ganz würdig ist, atmet ein lebensvoller Mensch, der sehen und hören kann mit seinem Herzen, und das Werk ragt wie ein schön gewachsener Baum aus dem Gestrüpp hurtiger, aufgeblusteter, hirnmäßiger Kunstschreiberei, das heute uns zu ersticken droht.«



den Bildern heraus«. <sup>56</sup> Nur Ernst Gall, Schüler Goldschmidts, stimmt in den allgemeinen Jubel über das Buch nicht ein, das er – als »wesentlich auf erlesene schöne Abbildungen gestellte[n] Band« – in die Nähe der »Blauen Bücher« rückt. Pinders Text sei mehr »rauschendes Präludium, als wirklich klärende Begleitung«, der »klare Stil« in »Mittelalterliche Plastik Würzburgs« und in »Deutscher Barock« habe sich zu einer selbstverliebten Sprache gewandelt, die der Sache kaum mehr diene. <sup>57</sup>

Goldschmidts in dem Buch über Würzburg sichtbare Spur schien Pinder verloren zu haben, doch bei der neuerlichen Beschäftigung mit dem Barock nahm er sie wieder auf. <sup>58</sup> In der Reihe der »Blauen Bücher« erschien 1933, nach zwanzig Jahren eher fabrikmäßiger Produktion für Langewiesche, mit »Deutsche Barockplastik« wieder ein Band, in dem er mit einer genauen stilanalytischen Untersuchung an »Deutsche Dome« und »Deutscher Barock« anknüpfte. Nicht nur der aus 16 eng beschriebenen Seiten bestehende Text, sondern auch die Tatsache, dass Pinder als für Bild und Text verantwortlicher Herausgeber firmierte, verrät, wie wichtig ihm dieses Buch war. Er legte besonderen Wert auf den Bildteil, der, im Zusammenwirken mit zahlreichen (ehemaligen) Studenten, in einer Art Kollektivarbeit entstanden sein muss. <sup>59</sup> Zu »Deutsche Barockplastik« jedenfalls trugen einige Pinder-Schüler eigene Aufnahmen bei, wie etwa Karl Feuchtmayr oder Hilde Bauer, die im Anschluss an die Promotion bei Pinder 1931 eine zweijährige Ausbildung zur Fotografin absolvierte und in den folgenden Jahren zahlreiche kunsthistorische Fotokampagnen in Italien unternahm, sowie Annelene Mann, Carl Theodor Müller, Lothar Pretzell und Otto Kurz. Mit dem Marburger Kunsthistoriker Arthur Schlegel, dem Kunstgeschichtlichen Seminar Marburg und dem Regierungsbaumeister Walter Müller-Grah waren weitere Wissenschaftler an der fotografischen Dokumentation beteiligt; außer der Staatlichen Bildstelle Berlin stellten zudem zahlreiche Landesdenkmalämter und Museen fotografische Bildvorlagen. Daran lässt sich ablesen, in welchem Maße Kunsthistoriker und andere Fachleute die fotografische Bestandsaufnahme von Kunstwerken bereits selbst in die Hand genommen hatten und nun ihre Produkte den Kollegen zur Verfügung stellten; das ermöglichte am ehesten die Umsetzung der sich entfaltenden und permanent wandelnden Kriterien kunsthistorischer Fotografie. Technisch möglich aber war das Fotografieren beliebiger Objekte durch fotografische Laien erst aufgrund der neuesten Entwicklungen der Kameratechnik: Die Ein-

---

56 Witkowski 1924. Ganz ähnlich Hermann Beenken: »Aus der Folge der Tafeln verdichtet sich nun die Anschauung eines umfassenden und bis ins Kleine hinab in sich notwendigen geschichtlichen Bildes. Und mit der geschichtlichen gewinnen die Denkmäler zugleich ihre künstlerische Lebendigkeit.« Beenken 1925, Sp. 216. Beenken warnt zugleich aber auch: »Hier ist alles konzentrierteste Anschauung. Gewiß persönliche Anschauung, unlösbar von der Persönlichkeit des uns Führenden – darin mag eine Gefahr liegen, die Gefahr, dass eine letzte wissenschaftliche Objektivation nicht zustande kommt.« Ebd., Sp. 217. Die Gefahr der (scheinbaren) Evidenz der Anschauung aber, insbesondere wenn sie so suggestiv, so subjektiv erläutert wird, wie bei Pinder, sah auch Beenken: »(...) uns ist, (...) als ob die deutsche Kunst dieser Epoche notwendig von dem Manne ergriffen und dargestellt werden musste und als ob wir sie nun wieder nur noch mit seinen Augen zu sehen vermöchten.« Ebd., Sp. 216.

57 Gall 1924/25, S. 70.

58 Vgl. auch die ab 1935 erscheinende, aus vier Bänden bestehende Folge »Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen«.

59 Pinder 1933, Vorrede. – Im Sommersemester 1931 hatte Pinder in München eine Vorlesung über »Malerei und Plastik des deutschen Barock« angeboten.



7a Hans Reichle, Neptun, Brunnen vor dem Artushof, Danzig. Retuschen des Verlags Karl Robert Langewiesche auf einer Fotografie des Museums Danzig.

führung der Rolleiflex als transportable Mittelformatkamera seit 1929, vor allem aber die Leica als Kleinbildkamera verliehen den Fotografen eine Autonomie, von der die (wenigen) fotografierenden Kunsthistoriker der Jahrhundertwende mit ihren großformatigen, unhandlichen Plattenkameras nur hatten träumen können.

Die fotografische Bildsprache von »Deutsche Barockplastik« bestimmte ein – nicht zuletzt durch die flexiblere Kameratechnik forciertes – »Neues Sehen«, das Wölfflins rigide Vorstellungen von der »richtigen« Fotografie mehransichtiger Skulpturen endgültig über den Haufen warf;<sup>60</sup> nie zuvor war ein Kunstbildband aus der Reihe der »Blauen Bücher« so modern wie dieser. Das Layout war neu gestaltet, die 92 Abbildungen in Autotypie waren nicht mehr von gleicher Größe, eng umgrenzt von der schwarzen Umfassungslinie, sondern, innerhalb eines einheitlichen, durch eine schwarz gepunktete Linie als Rahmen locker markierten Satzspiegels,

60 Vgl. Wölfflin 1896, 1897 und 1914. – Zur Neuen Fotografie Gräff 1929 (1978), insbesondere S. 115–117: »Filmische Momente, wie Überraschung, Spannung, Gegenbewegung, Kontrast, Wechsel von Bild und Text spielen die größte Rolle, sämtlich Momente, die auch für den Schriftsteller von Bedeutung sind (...) zu einer Zeit, da die Fotografie gegenüber dem Wort immer mächtiger wird«. Ferner: Kühn 2005.



7b Neptun. Autotypie nach retuschierter Fotografie. Aus: Pinder, Wilhelm: Deutsche Barockplastik. Königstein 1933.

variabel in ihrem Format. Die Fotografien waren nahsichtiger, variierten den Blick teilweise in mehreren Ansichten und Detailaufnahmen<sup>61</sup> und zeigten eine – dem Text wie den Werken korrespondierende – Expressivität und Dynamik, die die abgebildeten Plastiken, ungeachtet aller Sachlichkeit, geradezu vermenschlichten und verlebendigten. Dazu trugen nicht zuletzt die sorgfältigen Retuschen bei, die weit über das seit dem 19. Jahrhundert übliche Freistellen von Plastiken mit seiner eintönig opaken Schwärzung des Hintergrundes hinausgingen und etwa fotomontageähnliche Effekte einschlossen, mit denen sich bauplastische Figurengruppen hervorheben ließen, ohne sie zu entkontextualisieren (Abb. 7a–b).<sup>62</sup>

Die konsequente Fortentwicklung dieser Art sachlicher, doch gleichwohl interpretierenden Fotografie, die in dem Band über die Barockplastik von verschiedenen Autoren gepflegt wurde, war die Beauftragung eines einzelnen Fotografen, um die Homogenität des Bildprogramms zu gewährleisten und sich zugleich von den – zwangsläufig lückenhaften – Bildarchiven zu emanzipieren. Bereits Mitte der 1920er Jahre waren im Zuge einer »Entgrenzung der

61 Pinder 1933, Tafel 42/43, 50/51, 66/67, 68/69.

62 Ebd., Tafel 23.

Künste«, die der Fotografie endgültig zur Akzeptanz als künstlerisches Medium verhalf, zahlreiche Bildbände von Autorenfotografen entstanden, auch zur Kunst: Im Dezember 1924 etwa erschien im Deutschen Kunstverlag in Berlin der Band »Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Aufgenommen durch Walter Hege. Beschrieben von Wilhelm Pinder«. 87 ganzseitige, großformatige Fotografien, gedruckt in Autotypien, umkreisten den Dom und rückten seinem Personal zu Leibe; Pinder verweist in seinem Text auf die Abbildungen in zwangloser Reihenfolge, was bedeutet, dass der Bildteil von Hege autonom konzipiert worden war und so auch zu rezipieren ist – kein Vergleich also zu der engen Kooperation Wilhelm Pinders mit Konrad Gundermann bei dem Buch über die »Mittelalterliche Plastik Würzburgs«. Hatten dessen Fotografien sich ganz in den Dienst kunstgeschichtlicher Dokumentation gestellt, so folgte der Bildteil Heges einer eigenen, künstlerisch-narrativen Inszenierung, »unbekümmert gewiß um theoretische Forderungen der Wissenschaft« feierten, wie auch Pinder registrierte, die »Hegeschen Aufnahmen (...) den großen Plastiker von Naumburg«. <sup>63</sup> Der Fotograf war nicht Künstler geworden, um sich den ästhetischen Ansprüchen eines Kunsthistorikers zu unterwerfen. <sup>64</sup>

Das Buch wurde ein solcher Erfolg, dass ihm der Deutsche Kunstverlag 1927 einen Band über den »Bamberger Dom und seine Bildwerke« mit 87 Seiten Text und 94 ganzseitigen Bildtafeln hinterherschickte, die in fein gerasterten Duplexautotypien bei Wohlfeld in Magdeburg hervorragend gedruckt waren. <sup>65</sup> Wilhelm Pinder setzte sich abermals intensiv mit den Fotografien Walter Heges auseinander und reflektierte im Vorwort die Bedeutung einer künstlerischen Fotografie für die Kunstgeschichte: »Photographien«, so schreibt er dort, »geben weniger und mehr als Originale«. Einerseits gäben sie, insbesondere bei Aufnahmen von Plastik, das Haptische des Materials, die Rauheit des Steins nur ungenügend wieder und ließen in irritierender Verzerrung der Maßstäbe das Große klein, das Kleine groß erscheinen. Andererseits übernehme, gerade in den Nahaufnahmen, die Kamera die Position des mittelalterlichen Baumeisters und lasse nacherleben, wie »der Schaffende sein Werk bei der Arbeit sah«. <sup>66</sup> Heges – ähnlich den Kupferstichen des 19. Jahrhunderts selektiv interpretierende – Fotografien veränderten abermals die Tektonik des Buches, das Verhältnis von Bild und Text. Der suggestiven Sprache Pinders stellten sich die wahrnehmungsleitenden Bilder Heges an die Seite.

Auch später schrieb Pinder Texte zu den Fotografien einzelner professioneller (Künstler-) Fotografen, so etwa zu dem bereits genannten, 1933 innerhalb der Reihe »Der eiserne Hammer« erschienenen Band über die »Drei Kaiserdome«, zu denen Paul Wolff 45 Fotografien geliefert hatte, oder zu zwei Bänden über den Bildhauer Georg Kolbe, die der Berliner Rem-

63 Pinder/Hege 1925, S. 51. – Zur Analyse der Fotografien vgl. ausführlich: Beckmann/Dewitz 1993, insbesondere S. 23–36; Oexle 2004, S. 16–22; Matyssek 2006; ferner – mit Einschränkungen – Schürmann 2008.

64 Die Aufnahmen waren, wie es im Impressum hieß, »auch als schön auf Büttten aufgezogene Originalphotographien« durch den Fotografen selbst oder durch den Deutschen Kunstverlag zu beziehen, was ihren Charakter als Kunstwerk unterstreicht; Hege erläuterte seine fotografische Herangehensweise in einem eigenen Vorwort. – Jahre vor Werner Gräffs (linkem) Kultbuch »Es kommt der neue Fotograf!« von 1929 setzte Hege dessen Forderungen nach filmischer Inszenierung in die Praxis um.

65 Bei der Duplexautotypie wird ein zweiter, leicht abweichender Farbton untergedruckt, der die Rasterpunkte optisch minimiert und die Plastizität steigert.

66 Pinder/Hege 1927, S. 5. – Zur genaueren Analyse vgl. Judith Tralles in: Krause/Niehr/Hanebutt-Benz 2005, S. 250–252; Matyssek 2006.

8 Georg Kolbe, Entwurf zu einem Beethovendenkmal, 1927. Kupfertiefdruck nach Fotografie von Margrit Schwartzkopff. Aus: Pinder, Wilhelm: Georg Kolbe. Berlin 1937.



brandt-Verlag 1937 und 1942 mit Fotografien von Margrit Schwartzkopff herausgab (Abb. 8).<sup>67</sup> Und schließlich erschien 1940 unter den »Blauen Büchern« ein Band über »Deutsche Wasserburgen« mit einem sechs Seiten langen Text Pinders und 104 ganzseitigen Abbildungen nach Fotografien von Albert Renger-Patzsch.<sup>68</sup> Wie kaum ein anderer Fotograf formte und reflektierte Renger-Patzsch das neusachliche Sehen seiner Zeit; damit stand er im Gegensatz zur subjektiv-interpretierenden Fotografie Heges. Die sachlich dokumentierenden, weitgehend verzerrungsfreien Architekturfotografien, häufig in Eck- oder Frontalansicht, beziehen gleichwohl aus der subtilen Verteilung von Licht und Schatten oder der Wahl des Vordergrundes

67 Pinder 1937 enthielt 11 Seiten Text und 64 Tafeln im Kupfertiefdruck und erschien in einer Auflage von 10.000 Exemplaren. Pinder 1942 enthielt 10 Seiten Text und 80 Bildtafeln.

68 Pinder 1940.



einen ästhetischen Reiz; im Vergleich zu Heges narrativem, weit aufregender durchkomponierten Bildprogramm wirken sie jedoch – in jeder Hinsicht – konservativ. Der allgemein-wissenschaftlich gehaltene Text Pinders geht nicht auf die Fotografien ein, deren Auswahl ohne seine Beteiligung vom Verlag vorgenommen worden war. In ihrer zurückhaltenden Ästhetik dürften sie jedoch Pinders Vorstellungen von kunsthistorischen Fotografien sehr nahe gekommen sein. Eine enge Zusammenarbeit mit Renger-Patzsch scheint es allerdings ebenso wenig gegeben zu haben, wie mit Hege, Wolff oder Schwarzkopff – sie alle waren, als zweite Autoren, autonom und dem Textautor komplementär arbeitende Bilderlieferanten der jeweiligen Verlage.

Wenn Pinder feststellt, die deutsche Kunst des Mittelalters sei ganz auf den Betrachter gerichtet,<sup>69</sup> so findet dies seine Entsprechung in seinem eigenen Schreiben: Es orientiert sich ganz an der Rezeption durch den Leser und bemüht sich, die Kunst, das einzelne Kunstwerk in anschaulichen sprachlichen Bildern interpretierend, weiten Bevölkerungskreisen zu vermitteln. Die Popularisierung von Kunst, die bereits ein zentrales Anliegen Waagens und Kuglers gewesen war, war dabei zwangsläufig politisch. Ging es Waagen und Kugler in einem allgemeinen Sinne um die Demokratisierung der Kunst, um eine Stärkung bürgerlichen Selbstbewusstseins durch Teilhabe an der Kultur, so legte Pinder besonderen Wert auf die Stärkung eines deutsch-nationalen Selbstbewusstseins, das er in der mittelalterlichen (Kunst-)Geschichte verankerte.<sup>70</sup> Nicht nur die politischen Ziele, sondern auch die Medien zur Vermittlung von Kunst hatten sich inzwischen gewandelt: Waren Waagen und Kugler ganz auf die Narration, auf die sprachliche Vermittlung eigener Kunstkenntnis in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen angewiesen, so konnte Pinders Generation erstmals frei über das (gedruckte) Bild verfügen und sich, Wort und Bild ineinander verwebend, aus einer (Über-)Fülle von Bildern bedienen, die in universell angelegten Bildarchiven quasi auf Verdacht bereitgehalten oder eigens, projektgebunden-variabel, produziert wurden. Wohl nur jemand mit Pinders sprachlicher Kraft konnte es wagen, als ernstzunehmender Autor von Fotobildbänden, balancierend auf dem Grat zwischen Wissenschaft und Popularisierung, immer aber basierend auf dem Bild, zugleich gegen die Macht vermeintlicher Evidenz anzuschrei(b)en.

Pinders expressiver Stil, der in der noch jungen Kunstgeschichte nach der Konzentration auf eher nüchterne Zuschreibungsdebatten für ein neues sinnliches Kunsterlebnis stand, wurde prägend für das Schreiben über Kunst seit den 1920er Jahren; es entsprach dem ›Zeitgeist‹ in gleichem Maße, wie es diesen formte.<sup>71</sup> In seiner zunehmend nationalistisch geprägten Konzentration auf die deutsche Kunst arbeitete Pinder ideologisch letztlich jedoch den Nationalsozialisten zu, sodass ihm am Ende, angesichts der physischen Zerstörungen des Krieges, nur die deprimierte Feststellung blieb: »Deutsche Kunst ist auf weite Strecken hin nur noch ein geistiger Besitz geworden – ein Bild.«<sup>72</sup> Dieses Bild lebte nunmehr im Gedächtnis der Kenner fort,

---

69 Vgl. Halbertsma 1985, S. 228, die Kunstlehre Pinders in »Vom Wesen und Werden deutscher Formen« zusammenfassend: »De Duitse kunst is gericht op de beschouwer«.

70 Vgl. Pinder 1935, S. 6: »Gute Zukunft ist nur möglich auf Grund guter Herkunft – (...). Diesem Buche geht es um das geschichtliche Selbstbewußtsein der Deutschen, darum, daß ihre Geschichte nicht zu bereuen, sondern zu bejahen ist. Geschichte ist das Gedächtnis eines Volkes.«

71 Zu den Übereinstimmungen in der Diktion Pinders und Hamanns vgl. auch Schürmann 2008, S. 259.

72 Nachruf auf Adolf Goldschmidt, 1946, unpubliziertes Typoskript, S. 20; zit. n. Halbertsma 1985, S. 311.

und abermals musste sich, auf grausame Weise, die Bedeutung der Fotografie für Kunstgeschichte und Denkmalschutz erweisen, auf die kurz vor seinem Tod Jakob Burckhardt in einem Brief an Heinrich Wölfflin verwiesen hatte: »Seit der Photographie glaube ich nicht mehr an ein mögliches Verschwinden und Machtloswerden des Großen. (...) Auch die verrußten und übel verschmierten Denkmäler können – dereinst vielleicht nur in bloßen Abbildungen – noch mehr als einmal als Offenbarungen wirken.«<sup>73</sup>

## Abkürzungen

GStA PK, 122/1 = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Va Sekt. 2, Tit. X, Nr. 122, Bd. 1: Acta betreffend: den Apparat für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte bei der Universität zu Berlin, Vol. I vom April 1874 bis September 1894, 363.  
GStA PK, 122/2 = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Va Sekt. 2, Tit. X, Nr. 122, Bd. 2: Acta betreffend: den Apparat für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte bei der Universität zu Berlin, jetzt: Kunstgeschichtliches Seminar, Vol. II vom October 1894 bis März 1918, 262.  
NPG = Neue Photographische Gesellschaft

## Literatur

Beckmann, Angelika/Dewitz, Bodo von (Hg.): Dom. Tempel. Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege. Köln 1993.  
Beenken, Hermann: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts. München 1924. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. Beiblatt N. F. 17 (1925), Sp. 215–217.  
Beenken, Hermann: Rezensionen von: Feulner, Adolf: Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts. München 1926; Feulner, Adolf: Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts. München 1926; Sauerlandt, Max: Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts. München 1926. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. Beiblatt N. F. 19 (1927), Sp. 252–254.  
Biermann, Georg: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Deutscher Barock. Königstein und Leipzig 1913. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 7 (1914), Heft 7, S. 269–270.  
Bushart, Magdalena: Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900–1930. In: Carqué, Bernd/Mondini, Daniela/Noell, Matthias (Hg.): Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. 2. Teilbd. Göttingen 2006, S. 547–595.  
Chronik der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin für das Rechnungsjahr ... 1 (1888)–29 (1916).  
Conradt, Sandra: »Die Blauen Bücher« und »Der Eiserne Hammer«. Die Fotobildbandreihen des Karl Robert Langewiesche Verlags von 1902 bis 1931 am Beispiel ausgewählter Kunst- und Naturbände. Dissertation, Georg-August-Universität. Göttingen 1999.  
Dilly, Heinrich: Rezension von: Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis. Groningen 1985. In: Kunst-Chronik 40 (1987), Heft 9, S. 444–450.  
Eggers, Friedrich: Rezension von: Michiels, Johann Franz: Die neuen Glasgemälde im Dom zu Cöln 1853/54. In: Deutsches Kunstblatt 4 (1853), 8. Oktober 1853, S. 363 (»Zeitung«).  
Fischer, Ernst: Zwischen Popularisierung und Wissenschaftlichkeit. Das illustrierte Kunstbuch des Wiener Phaidon Verlags in den 1930er Jahren. In: Krause, Katharina/Niehr, Klaus: Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930. München und Berlin 2007, S. 239–265.  
Gall, Ernst: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. München 1924. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1924/25), S. 69–70.  
Gräff, Werner: Es kommt der neue Fotograf! Berlin 1929. Nachdruck Köln 1978.

---

73 Brief Jakob Burckhardts an Heinrich Wölfflin vom 24. September 1896; zit. n. Kaegi 1977, S. 305.

- Grimm, Herman: In: *Über Künstler und Kunstwerke* 1 (1865) und 2 (1867).
- Grimm, Herman: *Das Leben Raphaels von Urbino*. Berlin 1872.
- Halbertsma, Marlite: *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis*. Groningen 1985.
- Halbertsma, Marlite: *Wilhelm Pinder (1878–1947)*. In: Dilly, Heinrich (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, S. 234–248.
- Halbertsma, Marlite: *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*. Worms 1992.
- Halbertsma, Marlite: Nikolaus Pevsner and the end of a tradition. The legacy of Wilhelm Pinder. In: *Apollo: international magazine for collectors* 137 (1993), S. 107–109.
- Heidtmann, Frank: *Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Heliogravuren und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren*. Berlin 1984.
- Hotho, Heinrich G.: *Oeffentliche Vorlesungen über Gegenstände der Litteratur und Kunst an der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*. Bd. 1. Berlin 1842.
- Imorde, Joseph: *Populäre Kunstgeschichte – Historische Erkenntnis vs. ästhetisches Erlebnis*. In: *Kritische Berichte* 37 (2009), Nr. 1, S. 5–18.
- Kaegi, Werner: *Jakob Burckhardt. Eine Biographie*. Bd. 6, 1: *Weltgeschichte – Mittelalter – Kunstgeschichte*. Die letzten Jahre 1886–1897. Basel 1977.
- Krause, Katharina/Niehr, Klaus/Hanebutt-Benz, Eva-Maria (Hg.): *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*. Leipzig 2005.
- Krause, Katharina/Niehr, Klaus: *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*. München und Berlin 2007.
- Kühn, Christine: *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre. Katalog zur Ausstellung in der Kunstbibliothek, Museum für Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin vom 16. September bis 20. November 2005*. Berlin 2005.
- Kugler, Franz: *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen*. Bd. 1. Stuttgart 1853.
- Kugler, Franz: Rezension von: *Der Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler in 36 Original-Photographien von Herm. Emden. Mit historischem und erläuterndem Text*. Mainz 1858. In: *Deutsches Kunstblatt* 9 (1858), Juli 1858, S. 194–196.
- Langewiesche, Wilhelm und Karl R.: *Die Brüder Langewiesche*. In: Menz, Gerhard (Hg.): *Der deutsche Buchhandel der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Leipzig 1925, S. 71 und 112–121.
- Matyssek, Angela: Grenzen des fotografischen Dokuments? Die Fotografien der ›Deutschen Dome‹. In: Carqué, Bernd/Mondini, Daniela/Noell, Matthias (Hg.): *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*. 2. Teilbd. Göttingen 2006, S. 597–643.
- Meier, Burkhard: Rezension von: *Pinder, Wilhelm: Deutsche Dome des Mittelalters*. Düsseldorf 1910. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 3 (1910), S. 245–246.
- Oexle, Otto G.: Leitbegriffe – Deutungsmuster – Paradigmenkämpfe. Über Vorstellungen vom ›Neuen Europa‹ in Deutschland 1944. In: Lehmann, Hartmut/Oexle, Otto G. (Hg.): *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften*. Band 2: *Leitbegriffe – Deutungsmuster – Paradigmenkämpfe. Erfahrungen und Transformationen im Exil*. Göttingen 2004, S. 13–40.
- Peters, Dorothea: *Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Fotografie*. In: Gall, Alexander (Hg.): *Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik*. Göttingen 2007, S. 179–244. [Peters 2007a]
- Peters, Dorothea: *Kunstverlage*. In: Fischer, Ernst/Füssel, Stephan: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933*. Teil 1. München 2007, S. 463–508. [Peters 2007b]
- Peters, Dorothea: ›... ein Schatz mächtiger Anschauungen‹. Die mediale Vermittlung der Kunstgeschichte von Gustav Waagen bis Wilhelm Pinder. Berlin 2010.
- Pinder, Wilhelm: *Deutsche Dome*. Düsseldorf und Leipzig 1910.
- Pinder, Wilhelm: *Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*. Würzburg 1911.
- Pinder, Wilhelm: *Deutscher Barock. Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts*. Düsseldorf und Leipzig 1912.
- Pinder, Wilhelm: *Deutsche Burgen und feste Schlösser*. Königstein und Leipzig 1913.
- Pinder, Wilhelm: *Große Bürgerbauten deutscher Vergangenheit*. Königstein und Leipzig 1915.

- Pinder, Wilhelm: Vom Ausdruckswert der mittelalterlichen Kirche. In: *Genius. Zeitschrift für alte und werdende Kunst* 2 (1921), S. 66–75.
- Pinder, Wilhelm/Goetz, Fritz: Matthias Grünewald. Der Isenheimer Altar. Leipzig 1923.
- Pinder, Wilhelm: Innenräume deutscher Vergangenheit aus Schlössern und Burgen, Klöstern, Bürgerbauten und Bauernhäusern. Königstein und Leipzig 1924. [Pinder 1924a]
- Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. München 1924. [Pinder 1924b]
- Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Band 1. Wildpark und Potsdam [1914] 1924 und Band 2. Wildpark und Potsdam 1929 (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 11).
- Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. München 1925.
- Pinder, Wilhelm/Hege, Walter: Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Berlin 1925.
- Pinder, Wilhelm: Der deutsche Park, vornehmlich des 18. Jahrhunderts. Königstein und Leipzig 1926.
- Pinder, Wilhelm/Hege, Walter: Der Bamberger Dom und seine Bildwerke. Berlin 1927.
- Pinder, Wilhelm: Deutsche Barockplastik. Königstein und Leipzig 1933.
- Pinder, Wilhelm: Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen. Band 1: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Leipzig 1935.
- Pinder, Wilhelm: Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre. Berlin 1937.
- Pinder, Wilhelm: Deutsche Wasserburgen. Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. Königstein und Leipzig 1940.
- Pinder, Wilhelm: Georg Kolbe. Zeichnungen. Berlin 1942.
- Ponstingl, Michael: Die Bildbandreihen des Verlages Karl Robert Langewiesche 1904–1960. Heimatschutz und Kunsterziehung. In: Faber, Monika/Schröder, Klaus Albrecht (Hg.): *Das Auge und der Apparat. Die Fotosammlung der Albertina*. Stuttgart 2003, S. 202–239.
- Preetorius, Emil: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts. In: *Kunst und Künstler* 22 (1924), S. 274.
- Sauerlandt, Max: Griechische Bildwerke. Düsseldorf und Leipzig 1907.
- Schürmann, Anja: »Rechte« und »linke« Ideologisierungen. Wilhelm Pinder und Richard Hamann beschreiben staufische Kunst. In: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hg.): *Kunstgeschichte im »Dritten Reich«*. Theorien, Methoden, Praktiken. Berlin 2008, S. 245–259.
- Schweizer, Stefan: »Gesunkenes Kulturgut«. Zur Typologie populärwissenschaftlicher Kunstgeschichte im frühen 20. Jahrhundert. In: *Kritische Berichte* 37 (2009), Nr. 1, S. 19–35.
- Starl, Timm: Die Bildbände der Reihe »Die Blauen Bücher«. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte einer Bildbandreihe. Bibliographie 1907–1944. In: *Fotogeschichte* 1 (1981), Heft 1, S. 73–82.
- Stoedner, Franz: Deutsche Kunst in Lichtbildern. Ein Katalog, zugleich ein Kompendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Berlin 1908.
- Witkowski, Georg: Rezension von: Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde*. Beilage 16 (1924), Sp. 184.
- Wölfflin, Heinrich: Wie man Skulpturen aufnehmen soll. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst* N. F. 7 (1896), S. 224–228; N. F. 8 (1897), S. 294–297 und N. F. 26 (1914), S. 237–244.

## Abbildungsnachweis

- 1 Aus: Kugler 1853, S. 154/155. © Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
- 2 Aus: Grimm 1867, Tafel IV. © Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
- 3 Aus: Grimm 1872. © Kunsthistorisches Institut Florenz, Bibliothek.
- 4 Reber 1898. Foto: Dorothea Peters.
- 5 Aus: Pinder 1911, Tafel XXXII. Foto: Dorothea Peters.
- 6 Pinder 1910. Foto: Dorothea Peters.
- 7a Aus: Ponstingl 2003, S. 210. © Albertina Wien, Fotosammlung.
- 7b Aus: Pinder 1933, S. 11. Foto: Dorothea Peters.
- 8 Aus: Pinder 1937, Tafel 20. Foto: Dorothea Peters.